



TITLE:

文学の限界あるいは限界の文学： Samuel Beckett論への試み(その序 I-III)

AUTHOR(S):

常信, 方宏

CITATION:

常信, 方宏. 文学の限界あるいは限界の文学 : Samuel Beckett論への試み(その序 I-III). 仏文研究 1975, 1: 35-56

ISSUE DATE:

1975-08-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/138537>

RIGHT:

文学の限界あるいは限界の文学

— Samuel Beckett 論への試み —

(その序 I—III)

常 信 方 宏

— Et si je faisais la même erreur que
lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de
vouloir un sens là où il peut n'y en avoir
aucun.

(Samuel Beckett : Comédie.)

I. 探 索 (1)

Samuel Beckett について語ろうとすれば、必然的にある根源的な二律背反に逢着せずにはいられないだろう。不思議なことに、彼の作品をその核心において捉えることのできる言葉を見出そうとすればするほど、ますます深い沈黙のなかに落ち込まざるを得ず、それについて語り始める機会を永久に失ってしまうことになる。彼の作品がそれについて語ろうとする者に与えるこうした困難、それはいくら強調しても強調しすぎることはないだろう。また、このような困難を離れたところで、Beckett についていくら語られようと、何も語ったことにはならないだろう。つまり、彼について語るためには、絶えず沈黙のうちへと後退しつつ語り続けるという逆接的な動きが、語る主体としてのおのれの位置をいつ喪失するやも知れぬという危険が必要なのだ。ここからある表現しがたい徒労感——語ることの不可能性——が生まれて来ることになる。しかもある意味では、この徒労感こそ Beckett の作品の本質的な部分に関わるものと言い得るのである。そう、彼について語ろうとする者をして、逆に、語ることを不可能とする沈黙へと導き、そこに絶対的な沈黙と徒労感とを生み出さずにはおかぬもの、これこそ Beckett の文学の特質と見なすべきなのだ。Beckett について語ることは、こうして、彼について語り得るあらゆる可能性をあらかじめ失った地点においてはじめて可能となる。

何故このようなことが起るのか。それは Beckett の文学が通常《文学》という名で呼ばれ、いささかの疑念すらも抱かれることのない一切の概念の否定の上に成立しているからだ。彼の文学は一切の意味を拒否したところに、一切の意味の《外部》に存在する。ところで、すべての意味に抗しながら構築された作品についてどうして語ることができよう。どうしてそれに意味を与えることができるだろう。という

のも、あらゆる批評は結局解釈学に終始するほかないからである。かくして Beckett について語る試みはそれ自体矛盾した行為と言わねばならない。だが、彼の作品そのものも、かかる矛盾を犯すことから生じる一種の緊張感から成っていたのではなかったか¹⁾。

そこから避けがたい誘惑が、沈黙という誘惑が生まれる。おのれに絶対的な沈黙を課し、その沈黙に耐えること、あるいは沈黙のなかで語ること、言葉なく語り続けること、おそらくこれが Beckett に対するもっともふさわしい批評方法となるだろう。だが、果してそれすらも批評と呼び得るのだろうか。そして彼の作品が《語り得ないもの》を《語る》という作品たることの不可能性に由来するものであったごとく、彼に対する批評を批評が不可能となる極限にまで押し進めること。だから、Claude Mauriac ととも、これから述べる文章の一行ごとに繰り返し言おう。「私は依然として何も述べるに至っていない。もちろんかかる事柄は言葉で説明できるものではないのだ」²⁾、と。

だからといって、Beckett の作品を批評するにあたって、そのユートピアを想い描くことはさして難しいことではない。すでに彼がその作品を通じて一貫して試みてきた方法を、作中人物の探索という迷路を、今度は Beckett 自身に対する探索に適用すればよいのである。すなわち、その逆接が意味するところを十分に理解した上で、精神病院で Endon 氏の虚ろな眼球を覗き込む Murphy のように、Knott を求める Watt のように、Molloy を求めて森を彷徨する Moran のように、路上で来るとは限らぬ Godot を持ち続ける Estragon や Vladimir のように、Worm との合体を図る l'Innommable のように、あるいはまた Pim を創り出そうと努める『Comment c'est』の今にも途絶えんばかりの喘ぎ声のように、個々の作品ではなく、作品全体の持続のうちに作者 Beckett を探究すること。そして同時に彼の作品とは、一貫してますます《欠如した》ものへ向かう、こうしたひとつの探究を軸に現実化されていることに注目しておこう。

ところが、この場合も、直ちに新たな困難に遭遇することになる。たとえば、上に掲げた探索のうちもっとも典型的と思われるものを想起しておこう。Molloy の調査書を作成すべく探索の旅に立った Moran の場合がそうだ。彼はその探索によって Molloy を見つけ出すことができるどころか、反対に彼の存在を支えてきたあらゆる絆を剥奪され、森の中の Molloy と同じく厭うべき彷徨を余儀なくされ、ついには Molloy に対する探索と自己自身の存在の探究とをまったく同一視するに至るのである。さらにそこでは、探索する主体が逆に探索される当の相手によって存在理

由を与えられるという、主体＝客体の奇妙な倒立関係が打ち建てられているのだ。しかしこれで問題がおわるわけではない。同時にいっそう本質的なまひとつの問題を考察しておく必要がある。すなわち、Beckettにあっては、なにも作品のなかだけで探索が完了しているとは限らないのだ。作者のその作中人物に対する関係、さらに言えば、作者の作品に対する関係そのものまでが、ひとつの探索の結果にはかならないのである。しかも面白いことに、そこでは、最初のうちは作品内部における作中人物間相互の探索にすぎなかったものが、作品を重ねるにつれて作者が直接的に介入し始め、次第に作者自身による作中人物の探索、そしてついには彼の作品そのものに対する探索という具合に変貌して行く。それとともに、それまでようやく作品という枠組のなかに完結し得ていた世界は、急速に崩壊し始める。こうして、外界の描写として安定していた《叙述(discours)》は破綻をきたし、すべてにわたってますます内面化されたものに変化して行くのである。そしてまさしくここにおいて、かつて《文学》を構成するものと見なされていたあらゆる要素を疑問に付さずにはおかぬような、Beckett独自の文学的世界が出現することになるのだ。

ところで、Beckettが作中人物を探索しているかに見えるとき、彼が真に探索しているのは、果して作中人物なのだろうか。否、彼が作中人物を模索するのは、それが究極の目的なのでは決してなく、あくまで手段にすぎないのである。つまり、彼は自分の作品のうちに作中人物をいかにもそこに《存在している》かのごとく《表象・再現(représentation)》しようなどという意図はいささかも持ち合わせていない。彼にあっては、現実を模倣し、それをみずからの内容として取り込む《物語》、何がしかの意味を付与した《message》を内包した《作品》を《inventer》する意図は完全に欠落しているのだ。彼はみずからの作品に、いままで芸術の同義語と見なされてきたような内容の《豊かさ》を与えることを潔しとしない。Beckettの夢みる芸術とは、「克服不可能なみずからの貧しさを恨むことのない芸術、与えたり受け入れたりする茶番にふけるにはあまりにも誇り高い芸術」³⁾なのである。従って、《虚構》を何らかの《豊かさ》として《inventer》するのではなく、むしろそれを《貧しさ》に、それがもはや発生不可能となるような地点にまで導くこと、そして《虚構》としてしか存在し得なかった人間の状況に逆照明を与えること。おそらくBeckettの作品では、作品を超えたものが、《芸術ならざるもの》が問題となっているのだ。

Beckettにはすでに《芸術》という救いが失われているのだ。ところで、芸術とは、Maurice Blanchotも指摘するように、《comme si》でしかないのである⁴⁾。

芸術においては、一切が《あたかも》真理に直面している《かのように》生起するしかしそれも結局は《虚構》にすぎない、つまり《虚偽》にほかならないのである。そこでは、まるで、《真実》を語ろうとすればするほど、ますます《虚偽》を語るざるを得ず、またせいぜいのところ《真実らしさ》しか語ることができないといった具合に、すべてが働いてでもいるかのようだ。しかしそれにもかかわらず、芸術的企図は真実なものでなければならず、さもないと一切はまったくの無に帰すよりはかないのだ。従って、《真実》を語ろうと努めるのではなく、語ることによって《真実》と化すこと、すなわち《黙る》こと。Beckettは《黙ろう》とする、否、むしろ、「黙ることができるように自分自身のことだけを話す」⁵⁾ように心掛ける。そして、「さらに先へ進むこと」、「ここから去ち去り、自分を見出し、自分を見失い、消滅し、再びもとからやり直すこと」⁶⁾。

彼が探究しようとしているのは、恐らく、《芸術》の持つ虚偽性を可能な限り貧しくし、それを逆用することによってしか捉えることのできぬ、彼自身の《存在の根底》⁷⁾なのだ。彼自身のものであると同時にまたわれわれ自身のものであるような《存在の原質》、「再びもとからやり直す」ことをわれわれに可能にしてくれるような、あらゆる個性を超えたところでおも人間を背後から規定している《存在の裏面》、恐らく、こういったものこそ彼の研究の真の対象なのだ。Beckettみずから自分の芸術について次のように語っている。「私が探究すべく努力しているのは、これまで芸術家たちから、利用不可能だとか、もともと芸術とは相容れないものとかいって、つねに無視されてきた存在のあの領域なのです」⁸⁾。そう、それはつねに《芸術》の外部に放置され続け、《芸術》のうちに取り込まれれば虚偽と化さざるを得ないものでありながら、なおも《芸術》をもってしか探究されることのない、存在のあの《名づけえぬ》領域なのである。

それでは Beckett の作品において、作中人物はいかなる働きをなしているのか。単に「自分のことを話す」際の妨げ、障害でしかないのだろうか。だがその問いに答えるためには、さらに本質的な事柄を明らかにしておく必要がある。たとえば、なぜ文学作品は作中人物を必要とするのか。作中人物なくしては文学作品は成立し得ないのだろうか。もしそうだとすれば、作品のなかにあっては自己を語るのではなく、作中人物のことしか語れないとしたら、Beckettの「自分のことだけを話す」という願いはいかなることになるのか。それは本来文学とは相容れない願望なのだろうか。ところで、一般的には、文学作品とは作中人物について語るものでありながら、反対に自己を語るもっともよい手段と見なされているのだ。これらのことに

ついでどう考えればよいのだろうか。そしておそらくそこには、文学というものがもつ不思議な眩惑の力が、書くということの神秘性が隠されているのだ。たとえば、次のような場合を想像してみよう。誰かが、夜、不幸のまっただなかで、その不幸に打ちひしがれながら、白紙に向かって、「私は不幸だ」と書きつけている。そうした場合、彼はいったいどこからそのような力——書くことを不可能にする苦悩の中にあって、なおもその苦悩について書くという能力——を得ているのか。また彼は「私は不幸だ」と書くことによって何を獲得したことになるのか。そしてこの際もっとも重要な最後の問い、彼が白紙の上に書きつけたその《私》とは、現に不幸に苦しめられている彼自身といかなる対応関係を持つことになるのか。

Ⅱ. 対 象 化

こうした一連の問題を明確にするには、Kafkaが『日記』のなかで証言している奇妙な現象、《自己を語る》ことが文学作品において蒙る奇妙な乖離の現象について考察しておく必要があるだろう。でもなぜKafkaなのか。Beckettも指摘しているように、確かにKafkaには《古典的形式》⁹⁾——おそらくこれは両者の言語に関する認識の相違に由来している——が色濃く残っているとしても、一貫して自己が置かれている根源的状况をもっともよく語り得る文学形式を求め続けたという点で、Beckettに一番近い作家と見なすことができるだろう。彼にとって文学が生活のすべてだった。従って、何も書いていないときは、彼は何ものでもなかった、無に等しい存在だった。自己を充分に語り得る作品を創作すること、つまり《作家》になること、それだけが彼の存在を可能にする唯一の条件だった。そして死の直前には、作品においてあまりにも自己を語りすぎたが故に、その作品すらもまだ充分に自己を語り得ていないのではないかという恐怖から、言いかえると、それがまだ充分に存在理由を持ち得ていないのではないかという恐怖から、自己の全作品を抹殺することを願う。彼は終生みずからを《作家》と見なすことができなかった、つまり二重の意味において、自分の《作品》の主人（*maitre de son œuvre*）たることができなかったのだ。でもKafkaについてはこれ以上触れないことにしよう。いまはむしろ、彼が自分にもっともふさわしいと思える形式を見出したときの《解放》が問題なのだ。

「たとえば、このぼくが不幸のただなかで、おそらくはまだ不幸で燃えたいぎょうな頭を抱えながらも、机に向かって、『私は不幸だ』と誰かに手紙が書けるとい

った具合に、およそものを書き得る人間ならほとんど誰にでも、苦悩のさなかにあつて、なおその苦悩を対象化できるだけの能力があるということ、そのことにぼくはいままで思い至らなかったのだ。ぼくはさらにそれ以上のところに行くことだってできる(je peux même aller plus loin encore)。そして、ぼくの不幸とはなんの関係もなさそうに見える才能のおかげで、対照法とか連想の伴奏とかといった単純な方法によって、それにさまざまな飾りを施して見せることもできる。それが決して嘘ではないにしても、そのために苦悩がやわらぐわけでもない。それは単にあらゆる力の氾濫にすぎない、つまり、存在の奥の奥まで苦悩に搔きむしられ、明らかにぼくのすべての力が使い尽されてしまったと思える瞬間に、慈悲のように訪れて来るあらゆる力の氾濫にすぎないのだ。これはまた何という過剰だろう。」¹⁰⁾

Kafkaによれば、自己を語ること、この場合彼にとってもっとも本質的でもっとも緊急に語ることが要する事柄、つまり彼自身が現に置かれているその不幸の状況を語ること、それは、まるで不幸によって存在の根底まで浸蝕され、もはや語るという一切の力が失われてしまったところで、はじめて真に可能となるかのようだ。まるで文学とは、書くための力をまったく喪失し、もはや書くことが不可能となった地点に至って、はじめて可能となる僥倖でもあるかのようだ。Kafkaは苦悩のなかで自分の力を使い果し、書くことの不能という完全な失寵状態に達する。だがそのとき突然、《力の過剰》という神秘的な幸運が訪れ、それは彼に自分が置かれた苦悩を対象化することを可能にする。否、それどころか、その苦悩をさまざまな潤色を用いて表現することすら可能になるのだ。しかもそれによっても彼の失寵状態は決してやわらげられることはない。なぜなら、彼が不幸の底で幸運を獲得するようになればなるほど、すなわち、自分の苦悩をもっともよく表現し得る能力をそなえればそなえるほど、ますます彼の不幸は彼に感和されやすいものとして明確な姿をあらわし、ますます彼自身の傷口を拡げ、深めずにはいないからである。このように、自己を語るという行為の可能性は、語ることの不可能性のなかでのみ、あるいは語ることの不可能性によってのみ、保持され、探究される究極の運動と化するのである。そしてそれはますます文学の本質とも思えるおのれの不可能性そのものを目差すことになるのだ。

「こういう風にしか書けないのだ………それもこういう風に肉体と魂から完全に解放されてしか書くことができないのだ。」¹¹⁾

Claude-Edmonde Magnyによれば、Kafkaがもっともよく自己を語ることで
きる形式、つまり彼にもっともふさわしい形式を見出すのは、彼が自分自身を対象
化し、それから完全に《解放》されたと思うときである。彼は自己から完全に解放
され、無限に主観性を超え出た地点に到達できたとき、はじめて真に書くという自
由を獲得する。だが、忘れないでおこう。彼がそのようにして自己から解放されて
書くことができるようになるまでには、長きにわたって書くという行為を繰り返す
必要があったのである。真に書くことができるためには、まず自己から解放されて
いなければならない、また自己から解放されるためには、書くことを必要とする。こ
の同語反復が意味するところは何なのであろうか。それは、書く者（＝自己を語ろ
うとする者）が書く（＝自己を語る）ことによって蒙る奇妙な乖離、《対象化》の
働きである。上の場合でいえば、Kafkaは、苦悩という本来伝達不可能な感情を、
対象という自己の主観とは切り離された《全体》として物質化することによって、
逆に自己の苦悩そのものを対象化するに到るのだ。そして、彼はその際に蒙る絶
えざる自己無化の運動によって、彼自身の苦悩から解放され、書く自由を得ること
になるのである。さらにいえば、われわれは、自己のさまざまな体験を文学創造に
固有な運動と化することによって、それを対象化し、そこに生じる虚構の空虚のな
かではじめて書く（＝自己を語る）ことが可能となるのだ。だから、その場合、大
切なことは、自己の苦悩を《再現する（représenter）》することではなく、むしろ
その苦悩をある別な次元のあり方として《現前させる（présenter）》ことなのであ
る。そのとき、彼の作品は、単に主観的感情の《表出（expression）》たることを
やめ、彼にそれを書かせるに至ったさまざまな動機と等価なものでありながら、同
時にそれらの動機からまったく独立した《客観的対応物（corrélat objectif）》と
して現実化される。その結果、彼が作品において《不在》となればなるほど、その
作品はいっそうよく彼を語るものになるといい得るだろう。まるで、彼が自己自身
から離れれば離れるほど、それによってますます現前することになるかのようだ。
「虚構の物語が、書く者のうちに、ある距離を、それなくしては自己を表現し得な
いようなある隔りを置くのである。この距離は、作家が自己の物語に関与すればす
るほど、いっそう深まらずにはいないものなのだ。彼は、定かならぬ二重の意味に
おいて、自己自身を問題とすることになる。つまり、そこでは自己を問うと同時に、
自己そのものが問われているのであり——その自己も究極においては消去されてし
まうのだ。

それ故、私には、『私が不幸だ』と書くだけでは充分ではない。それ以外に何ひ

とつ書かないうちは、私はあまりにも自分のそばに、自分の不幸のそばにすぎるのであり、この不幸が言語のあり方 (mode du langage) として真に私自身の不幸となることもないのだ。つまり私はまだ真に不幸ではないのである。私がついに『彼は不幸だ』というあの奇妙な置き換え (substitution) に達した瞬間から、ようやく、言語は私にとっての不幸な言語として築かれ始めるのであり、それとともに不幸の世界を彼のうちで現実化されるものとしてゆっくりと描き出し、かつ映し出し始めるのである。そのとき私はおそらく自分が問題とされているのを感じるであろう、そして私の苦悩は、そこには私の苦悩も存在せず、また私の苦悩はおろか私自身すらも失われているあの世界で体験されることになるだろう……」¹²⁾。

Maurice Blanchot が述べているように、私が私の不幸のなかで「私は不幸だ」と書くとき、私はまだ真に自己を語っているとはいえないのだ。私が私の不幸のなかで「彼は不幸だ」と書くに至ったとき、はじめて私は自分の不幸を十全に語り得たことになるのだ。つまり、私は真に不幸なる者として現前することが可能となるのである。だがこのとき、私は奇妙な運動 (mouvement) にとらえられ、変形を蒙らずにはいられない。確かに、「彼は不幸だ」と書くことによって、自己の不幸を対象化すればするほど、不幸な私はますます私の眼に現前するものとなるだろうしかし、そのとき、私の不幸となった言語は、ますます私を私の不幸から遠ざけ、私を私自身から解放し、ついには私の不幸はもちろん私自身すらも消滅させるに至るのだ。こうして、私は文学に内在する根源的な矛盾におのれをさらすことになる私は私自身から言語空間へと解放されることによってしか書くことができず、また一方では、この私の言語空間への解放は、私の存在の基盤を稀薄にし、書くことをいっそう困難なものにする。まるで書くことは、書くことの不可能性の故に可能となるかのようだ。

かくして、私は、名前 (nom) を付与することも、代名詞 (pronom) を付与することもできない、絶対的な《他者》のうちに落ちこんでしまうことになる。そしてそこでは、私に関わる一切の事柄が、私の《不在》として、あるいは私の《外部》として体験されるようになるのだ。私はもはや何ものでもない、名前を持たない存在、名づけることのできないものなのだ。すなわち、私とは、ただ来るべき《作品》によってのみ存在するもの、つねにその果てしない《期待》として開放された《空虚》にすぎないのである。ここからあの終ることのない《作品》への渴望が生まれてくる。《作品》たろうと欲することが、その始源への果てしない回帰をしか意味す

ることのないような、あの不可能な《作品》に対する絶望的な希望が生まれることになるのだ。

終ることのない《作品》への渴望、そう、この《空虚》を特徴づけているものは、まさしく《終り》がないということ、果てしがないということである。ここではすべてが《無限》と《不可能性》のうちに姿を没し去り、有限のもつ確かさを獲得する機会はいささかもないのだ。従って、ここでは、限定を加え、《終り》を与えることが唯一の希望となる。だが、終えるためには始めなければならず、さらに始めるためには最小限の限定を必要とする。ところで、この最小限の限定とは何か。それは、これまで習慣的に《私》という人称代名詞で指示してきたもの、つまり、《Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant...》¹³⁾と、書き続けている当の人物の自己限定である。その《私》が一貫した存在様式と思考方法を維持したものとして《仮定》されていなければ、一切は始まることがないのだ。従って終ることもない。この世界にあっては、何ひとつ始まることもなければ終ることもないのである。

「でも私は、黙れなくてもいつか放免されるときが来るだろうという希望を捨てているわけではない。そしてその日にこそ、なぜだかわからないが、黙ることができ、終えることができるようになるだろう、それだけはわかっている。そう、またしても、希望はそれにかかっているのだ、自分をでっちあげたり、見失ったりせずに、ここで、さっきは急いで何かを言っておかねばならなかったので、つい昔からずっとここにいてと言ってしまったが、ここを動くことなく、ここで終りを迎えるという希望は。そうできれば素晴らしいことだろう。でもそれは望ましいことなのだろうか。そうとも、望ましい、終ることは望ましい、終えることができれば素晴らしいだろう、私が誰であろうと、また私がどこにしようとも。」¹⁴⁾

次に急いで指摘しておく必要があると思われる、その著しい特徴とは、すでに掲げた引用からも容易に推察されるように、そこでは言語が徹底的な崩壊作用にさらされるということである。そこでは、私が私自身から隔てられ、もはやひとつの《仮説》事項にすぎないものとなるとき、それに従って、言語もまた中心を奪われ、意

味と無意味のあいだを果てしなく漂い始めるようになる。あたかも、《私》が《存在》するためには《言葉》を必要とし、一方、《言葉》が《意味》を持つためには《私》の《存在》を必要とするかのようだ。そして、こうしたことは、多分、かつて、Michel Foucault が、《人間》は死んだ、《人間》という概念自体、ひとつの時代の——それもかなり最近の——虚妄の産物にすぎない、と断定したような観点から、再び考察されてしかるべきだろう。しかし、ここでは、そうしたことも問わないことにしよう。あくまで、言語の崩壊現象の特徴を列挙するにとどめよう。そこでは、言葉が個々の意味を失い、すべての言葉が、等価なものとして、同じことの繰り返しでしかないものとして、出現するという。従って、結局、何を語ろうと、すべては同じ結果に帰することになる。「私は何を言おうとしていたのだろうか。まあいい、ほかのことを語ろう。結局同じことなのだから」(『Molloy』)。

ついで、語る主体は、語ることによって、ますます自己自身からも、また語られる対象からも乖離して行くということ。《Il me semblait que tout langage est un écart de langage》(『Molloy』)。

そして、最後にもっとも重要な問題。そこでは、《私》が《言葉》を語るのではなく、反対に、《言葉》によって、《私》が語られるということ。《Et je les laisse dire, mes mots, qui ne sont pas à moi, moi ce mot, ce mot qu'ils disent mais disent en vain》(『Textes pour rien』)。

Ⅲ. 芸術ならざるもの

この上、この空虚そのものとなった奇妙な世界について、私を《不在》に導き、私を《外部》としてしか語られることのないものとするこの純粋な空間について、さらにその特徴を列挙しておくべきだろうか。だが、そうすることは、これまで極力避けるべく心掛けてきたあの《解釈学》に堕することではないだろうか。また、それは、日々休むことなく生産され続け、絶えず巨大なものとなって行くあの音なき騒音、幾重にもわたって作品をとり囲み、それによってますます作品を原初の沈黙から遠ざけることになる、あの《説明》の堆積に、われわれもまた埋没することを意味しはしないだろうか。おそらく、今日ほど芸術が隆盛をきわめている時代はほかにないだろう。その実、一方では、これほど芸術が剝奪されている時代もまた少ないのである。しかも、不思議なことに、それらは同時に進行しているのである。まるで、芸術について語られることが多くなればなるほど、この剝奪の度合もそれだけいっそう烈しさを増すかのようだ。芸術は語られることによって、あるいつわ

りの確かさを与えられるのだ。しかし、芸術はおのれを確かなものにすればするほど、ますます衰弱し、一切のものを疑問に付すというそれ本来の力を失うことになるように思われる。まるで、芸術とは、おのれを疑問にさらすことによってしか、一切のものを疑問に付することができないかのようだ。すなわち、作品を疑問の余地のない前提として語るという行為は、まさにその作品からそれ本来の力を奪い去る結果にしかならないのである。ところで、一切を疑問に付するに足るだけの力を奪い去られた作品は、ますます無害で語りやすいものとなり、《解釈学》に恰好の材料を提供することになる。

かくして、ある作品をもっともよく捉え得るには、それを再びその本質であるところの疑問そのもののうちに、つまり作品の不在そのもののうちに連れ戻す作業が不可欠となるということが容易に理解される。書くことが、書くことの不可能性を前提として、はじめて可能とされたように、作品もまた、それがまさに消滅せんとする地点にまで連れ戻されることによって、ようやく真に現前し得るものとなるのだ。それ故、沈黙を課さねばならぬ。あらゆる《解釈》を黙らせることによって、作品に近づこうとせねばならぬ。作品をその発生のあるところのものと、それが存在を開始するあの原初の沈黙へと導かねばならぬ。作品をまさしく《泥》と、Beckettによってエピグラフに掲げられた、「そして世界はこれ泥である」というあの《泥》と化さねばならぬ(『Proust』)。

従って、われわれにとって重要なことは、あくまで、Beckettが《書くこと》を通じてみずからに課すに至った、あの《全体的体験(expérience totale)》(Maurice Blanchot)と呼ぶほかないものを明らかにすることであって、文学上の形式とか典拠とかいったものをことこまかに述べ立てることではないのだ。そのような一切のことは、文学を《制度》¹⁵⁾としてしか考えることのできぬ、文学の死体解剖家たちに任せておけばよい。彼らは、文学が《虚構》(＝虚偽)でしかあり得ず、またまさに《虚構》であるが故に、いっそうの真実を獲得するものであるということをいささかも理解していないのである。そして、相変らず《制度》と化した文学を、おそらくそれが《制度》として作用しているという単純な理由から、偶像崇拜し続けているのだ。多分、彼らの神殿とは、図書館ということになろう。少なくとも彼らは、図書館というものに対する信仰が失われぬ限り、何も心配することはないのである。もう一方には、もう少し共感の持てそうな人々もいる。しかし、彼らも、せいぜいのところ、それ自身《虚構》でしかない文学のうち、徒らに《現実》の対応物を探し求めて満足しているにすぎないのである。ところで、文学に《現実》の影を求め

るということは、とりもなおさず《現実》に屈服することにほかならぬ。これにしては、Beckettの初期の作品にある次の言葉を引用しておくだけで充分だろう。「現実を破壊する力を持たない者は、また創造する力も持つことがない」¹⁶⁾のである。むしろ、文学はもう少し別なところに位置づけられる必要がある。つまり、作品とは「何かについて書いたものではなく、その何かそのものなのである」¹⁷⁾というような観点が生み出される地点に位置づけられる必要があるのだ。おそらく、文学の《謎》といわれるものは、われわれが《対象化》と呼んできたような働きを通して構築される、あの《虚構性》のうちに存在しているのである。文学とは、よく言われるように、虚構という《鏡》に現実を映し出したりするものでは決していないのだ。むしろ、《鏡》そのものが《謎》と化して行く空間にほかならないのだ。いかえれば、文学の《謎》とは、まさしく、虚構がこの世界からもまた作家自身からも絶対的に隔離された《虚無》への運動として、ようやく現実化され得るものになるという、文学自身の構造に内在したものである。文学は、書物のなかにもなければ、現実の反映のうちにもなく、まして現実そのもののなかにもない。それにそれらすべてからの乖離として存在するのだ。従って、それを捉えようとする一歩の試みは無に帰するほかない。「文学の本質とは、まさにあらゆる本質的限定を、文学を確かなものとするばかりか、それを現実化するようなあらゆる確立作用(affirmation)を、まぬかれるという点にある。文学とは、あらかじめそこに存在するものでは決してなく、絶えず繰り返し見出され、創始されるべきものである。文学ないしは芸術といった言葉が、何か現実的なものとか、可能なもの、あるいは重要なものとかに結びついていることすら、まったくもって定かでないのである。かつて次のように言われたことがある。つまり、芸術家たることは、あらかじめ芸術というものが存在することも、またすでにひとつの世界が存在していることも、決して知らぬことだ、と。(…………) 文学をそれ自体として認める者は、何ひとつ認めるところがないのである。文学を求める者は、逃れ去るものしか求めていない。また、文学を見出す者は、文学の手前にあるものしか、さらに悪い場合には、文学の彼方にあるものしか、見出すことがないのだ。それ故、結局のところ、それぞれの書物が、おのれが愛するものの本質として追求し、情熱的に見つけ出そうとしているのは、文学ならざるもの(non-littérature)なのである」¹⁸⁾。

文学の本質は、まさに、それが何ものでもないというところに、何ものによっても支えられることがないというところにある。すなわち《文学》ですらないのである。それは、一切の本質的限定を逃れ去る、ひとつの《虚無》への《mouvement》

ひとつの《不在》への《tentation》にすぎない。従って、ここでは、《文学》をはるかに超えたものが、つまり《文学ならざるもの》が問題となっているのだ。そして、文学は、このような《mouvement》を通じて、「必然的にそれ自身の外部へと《おもむき》ながらも、一方では、それ自身へと、その本質的なあり方へと《立ち戻る》ことを意図している」¹⁹⁾のだ。かくして、文学は、離脱が回帰と一致し、破壊が創造と一致するような地点、要するにあらゆる否認があらゆる肯定となって現われるような究極の地点へと導かれることになるのである。ところで、かかる究極の地点とは、文学にとって、一体何を意味するものなのだろうか。それは、おそらく文学というものが消え去り、文学が虚構であることをやめる地点、換言すれば、文学が、もはや、おのれ自身が虚偽にすぎないというみずからの秘密を恐れる必要がなくなる、あの《消滅》という地点である、ということができよう。

そこから、芸術家について定義する可能性が生まれる。芸術家であるということは、まさに芸術というものが消滅する地点で、はじめて可能になるかのようだ。従って、芸術家とは、芸術そのものが消滅するという絶対的不可能性を前にして、しかもその《欠如》に拘束されることなく、創造し続ける人間である、といい得るだろう。要するに、芸術家とは、みずからの不可能を可能にかえ得る人間のことだ。だが、彼がそこで創造しつつあるかに見えるものとは何か。それをなお作品と呼び得るのだろうか。それは、おそらく、もはや作品として存在することのないもの、すでに《創造》ですらなく、絶えざる変貌、そう、変貌でしかないものだ。われわれは、それを《全体的体験》と名付けよう。しかし、そこでは、創造されるものが問題なのではなく、むしろ、ひとつの状況、ひとつの行為の選択が問題となるのだ。すなわち、表現すべき何ものも、表現すべきいかなる手段も持ち合わせていないという、創造不可能な状況、そして、それにもかかわらず、不可能な創造を続けるという行為、これが問題なのだ。かくして、われわれはまさに Samuel Beckett の提起する問題に直面することになる。

Beckett が想い描き、みずからそうあることを願う芸術家とはいかなるものだろうか。それは「きわめて極端な個人的見解」に属するものである。彼にとって、芸術家とは、《the situation of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint》を引き受け、《the act of him who, helpless, unable to act, acts, in the event paints, since he is obliged to paint》に同意した人間を意味する。この彼の見解には興味深いものがある

ので、さらにこれに続く対話²⁰⁾を引用しておこう。

《D. ——— Why is he obliged to paint ?

Beckett — I don't know.

D. ——— Why is he helpless to paint?

Beckett — Because there is nothing to paint and nothing to paint with.》

この Beckett の《 I don't know. 》という答えほど、滑稽で、痛切でしかも深遠なものはない。この答えのうちに、Beckett の文学を語る一切のものと見なしなくなるほどだ。「なぜ彼は描かねばならなかったか？」よく口にされる陳腐な質問。だが、文学研究なるものは、この問いに答えることができる振りを装うことによって、どれほど多くの作品を意味あらしめて来たことだろう。芸術の創造は、むしろ、《わからぬ》ことによって可能になるのである。芸術の《解釈家》たちは、すべての事柄を理解可能なもの、あるいは理解されるべきものと見なすことによって、芸術作品を《所有》できると錯覚してきたが、彼らに理解され、所有されるほどのものであれば、何もわざわざ創造する必要はないのだ。ここから、芸術を作品の探究に対する探究と見なす必要が生じる。芸術を《理解不可能なもの》、《impossible なもの》、要するに《狂気》と呼ばれる領域の上に位置づけ直すことによって、芸術の概念そのものを再構築する必要があるのだ。

芸術家であるということは、あらかじめ表現すべき何ものも所有していないということである。《それ故に》彼は表現する必要があるのだ。そして、おそらく、この《それ故に》という接続詞のうちに、芸術を《全体的体験》となすべき一切の契機が含まれているといっても差し支えないだろう。あらゆる芸術はここにおいて真に始まる。だが、どうしてこのようなことが可能になるのか。果して、彼に何が表現できるというのか。それについては、多分こういい得るだろう。つまり、彼はなおも自己の《不在》を、表現すべき何ものも持たぬという自己の《欠如》を表現することができる、と。しかし、自己の《欠如》を表現するとは、いかなることなのか。それはとりもなおさず、《欠如》に芸術として成就され得るところの《形式》を与えることにほかならない。要するに、それは、《欠如》に形式としての《確かさ》と《豊かさ》を付与することだ。ところで、Beckettによれば、《欠如》として表現された芸術も、その形式の確かさの故に、その豊かさの故に、まだ真に《貧しい》ものとなるに至っていないのである。まだ充分に《欠如した》ものとはなっ

ていないのである。《欠如》が真に現実化され得るためには、さらにその《欠如》を表現する芸術そのものも《欠如する》必要があるのだ。「ここでは、形式がまさに内容であり、内容がすなわち形式である」²¹⁾。Beckettは、このように、なおも《欠如》を《欠如した》ものとして表現する能力があるとみずから見なす芸術と、それ自身が《欠如》そのものと化することによって、すでにおのれの《欠如》すら表現する能力を欠くに至った芸術とのあいだに、厳然たる区別を設ける。「世界が不足しているとか、自我が不足しているとかという不足と、そういったありがたい便利なものをまったく欠いている欠如と——この二つのあいだには、程度の差以上のものがある。」

ところで、芸術が《欠如する》とは、果していかなることなのだろうか。それは、芸術自体が消滅するということであり、一切の創造行為が存在しなくなるということだ。だがもしそうだとすれば、それはなおも芸術と呼び得る領域に属しているだろうか。おそらく、ここでは《芸術ならざるもの》が、創造と呼び慣されてきたものに対するもっとも根源的な否定が問題となっているのである。芸術とは、要するに、《成就可能なものの領域 (the plane of the feasible)》において、「表現するもの (representer) と表現されるもの (representee) とのあいだに、より正当な、より充実した、より包括的な関係を求めてきた歴史にほかならない」。従って、ここでは一切が表現能力の問題として生起するほかないのだ。「表現すべきしじかの多くのもの、表現すべきしじかのわずかのもの、多くを表現する能力、わずかのことしか表現できない能力——これらは結局すべて、できるだけ多くを、できるだけ忠実に、またできるだけ見事に、能力の許すかぎりを尽して表現したいという共通の焦りのうちのみに込まれてしまうのだ (The much to express, the little to express, the ability to express much, the ability to express little, merge in the common anxiety to express as much as possible, or as truly as possible, or as finely as possible, to the best of one's ability.)」。

Beckettが疑問を投げかけるのは、芸術全体がこれまで素朴に必須の与件と見なし、一度たりとも疑って見ることを知らなかった、こうした《possessiveness》に対してであり、またこうした表現への《tropism》、「こうした美学化された自動作用 (this estheticised automatism)」に対してである。彼はかかる《表現可能性 (expressive possibilities)》を前提とした芸術の一切の次元から、「嫌悪をこめて顔をそむける」ように促す。そして、あらゆる表現行為を、「表現とは不可能な行為であるという確信」の上に位置づけ直そうと努める。「ケチな成果に愛想をつかした芸術。《できる》振りをすることに飽き、《できる》ことに飽き、相も変らぬ

ことを前より少しばかりうまくやることに飽き、索漠たる道程を前より少しばかり先に進むことにも飽き果てた芸術。」

しかし、ここで注意しておく必要がある。表現の否定とは、必ずしも表現の放棄を意味するわけではないのだ。むしろ、それは、表現そのものによって可能とされる行為であり、また表現そのものの内部において、繰り返し追求されるべき行為にほかならないのである。というのも、表現という行為の存在しないところにおいては、また表現の否定もあり得ないからである。従って、表現しながら、しかも表現しないこと、あるいはむしろその表現を破壊し続けること、表現することを不可能にするあらゆる状況を引き受けながら、さらにその表現の不可能性のなかで表現するという行為に同意すること。ところで、表現を否定しつつ表現することができるためには、まず、表現行為を可能ならしめてきた要因であるところの、あの《表現するもの》と《表現されるもの》という両者のあいだの関係を断ち切っておかねばならぬ。すなわち、《芸術家》と《その創作誘因(his occation)》という二元論的神話を、おのおのの項において消滅させねばならぬ。だが、その一方の項を形成している芸術家とは、すでに十分にほろびた存在であるということは、すでに述べたところである。従って、あとは残る一方を抹殺すること。ところで、《創作誘因》の抹殺はいかにして可能か。表現行為をその《創作誘因》から完全に「独立させる」ことによってである。かくして、われわれは、Beckettとともに、次のような結論いいかえれば、それ自身不可能な行為と化した表現をさらに可能にする、次のような解決策を見出すに至る。つまり、「精神的たるか物質的たるかを問わず、あらゆる創作誘因から追放されつつ(あるいはこういった方がよければ、解放されつつ)」もはや《芸術家》も《その創作誘因》も存在しなくなった地点で、この《関係》の厳然たる《欠如》のうちに徹底的に身を屈すること、これである。Beckettはさらに続けて述べる。「芸術家たることは、他の何人もあえて失敗しないようなやり方でもって、失敗することである」、と。そして、彼によれば、失敗に忠実であり続けることこそ、芸術家が真に芸術家として存在し得る唯一の世界なのだ。しかもこの世界から逃亡せんとするあらゆる試みは、もはや芸術とは何の関係もない、「戦列放棄、工芸品作り、マイ・ホーム主義、日銭稼ぎ」にほかならぬということを認めておく必要があるのだ。こうして、彼は、表現しなければならぬという、理由の定かでない《obligation》以外には、いかなる表現の可能性も存在することのない完全な《欠如》のうちにものを宙吊りにすることを願う。そして、そこで、彼は自己自身をますます《欠如》させながら、しかもその《欠如》を表現すべく、《欠

如》そのもののうちに、《欠如》そのものと化した表現——たとえ、それが《欠如》そのものと化すに至らず、なおも、みずからの表現行為を、みずからの不可能性を、みずからの《obligation》を、表現するものであれ——を探究し続けるのだ。「表現すべき何ものもなく、表現すべき何の手段もなく、表現すべき何の根拠もなく、また表現するだけの力もなければ、表現したいという欲望もない、ただ表現しなければぬという obligation だけがあるような表現 (The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.)」。

Beckett はかつて彼の短篇を英語で全集として出版する際、それに『NO'S KNIFE』²²⁾ という奇妙な表題を与えたことがあった。だが、この《no's knife》という言葉、以上に述べてきた文脈に即して考えるなら、ただちにその重要性に気付くだろう。この言葉は、Beckett が一貫して保ち続けてきた創作態度を示しているのだ。これを想起すれば、Beckett の文学を語るに際して、この《no's knife》という言葉はどふさわしいものはほかにはないだろう。そう、書くことも不可能なままに、書くことを余儀なくされ、しかも書くという行為は、言葉をかえていえば、おれを《no's knife》とすることにほかならないのだ。では、Beckett は、《no's knife》という言葉で、具体的に何を言い表わそうとしていたのだろうか。それを明らかにするためには、『L'Innommable』のなかで次のように語られている部分を引用しておく必要があるだろう。「(……) おれだって何かを感じているはずだ、そう、おれも何かは感じている、(……) それがおれが何か分からない、何の感じであるのか分からない、おれが何を感じているのか言ってくれ、(……) ひょっとしておれが感じているのはこういうことかも知れぬ、外部と内部というものがあって、おれはその中間にいるのかも知れぬ、ひょっとしておれはこんな風になっているのかも知れぬ、世界を二つに分けて、その一方を外部とし、他方を内部としているものであるのかも知れぬ、そいつは《ナイフの刃 (lame)》みたいに薄いものかも知れないぞ、おれはどちらの側にいるのでもない、中間にいるんだ、おれは仕切りの壁だ、両面だけはあるが厚みというものがない、ひょっとしておれが感じているのはこういうことかも知れぬ、おれは自分が振動しているのを感じる、おれは一枚の鼓膜だ、一方が頭蓋骨で、もう一方は世界だ、おれはそのどちら側でもない、(……)」²³⁾。話者は、自分自身の姿を、世界を二つに分ちつつ振動する一枚の鼓膜として、両面だけがあって厚みのない仕切りとして想像する。これは、話者(ある

いは単に話者が想い描いているだけの自分の姿)が完全に世界にさらされ尽していることを示している。彼は、もはや外部世界そのものでしかなく、《もの(chose)》として存在しているにすぎないのである。ところが、一方で、彼はこう言うのだ、自分は世界でもなければ、頭蓋骨でもない。とすれば、どういうことになるのか。彼は、外的世界と呼ばれるものにも、また内的世界と呼ばれるものにも属していないというわけだ。つまり、彼はどこにも存在せず、何ものでもなく、また存在すべき何ものも有していないのである。それにもかかわらず、彼は、自分が何かを感じているような気がし、自分が振動しているような気がするのだ。これはどういうことなのだろうか。この存在なく存在しているものは一体何なのか。意識？ われわれはこの便利な言葉が口に出かかるとを感じるだろう。世界を二分している、このナイフの刃のように薄いもの、この存在することなく存在している不思議な振動、これをすられわれは意識という名で呼ぶべきだろうか。だが、これこそ、Beckettが《no's knife》と名づけたものであるということだけは間違いなさそうである。ところで、ひとつだけは確かなことがある、それは、この、《私》から追放され、中心を失い、絶えず彷徨し続けている《意識》が、世界と呼ばれるものを内と外に二分している、ということである。換言すれば、それは、世界を二つに引き裂くことによって、同時にみずからもまた世界そのものによって二つに引き裂かれ続ける運命にあるのだ。従って、それは振動し続け、振動をやめることは決してないだろう。つまり、《no's knife》とは、私と世界の外部にあって、絶えずおのれを引き裂き、またおのれによって引き裂かれ続ける、死ぬこともなければ生まれることもない、《意識》なるものの永遠の《亀裂》あるいは《傷口》なのだ。

われわれは、Beckettの芸術に対するこうした見解を、あまりに極端かつ不毛でありすぎるものとして拒否すべきだろうか。あるいは、それを《狂気》と見なすことで、無視し続けるべきだろうか。そう、《狂気》と見なすことは正しい。おおいに《狂気》と見なすべきなのだ。確かに、Beckettのうちには、狂気を肯定し、積極的に支持するようなところすらあるのだ。それは、たとえば『Murphy』という初期の小説を一読すれば、ただちに明らかとなるだろう。また、彼みずから、ある登場人物にこう言わせはしなかっただろうか。「われわれはすべて狂人として生まれる。そのうち何人かは、狂人としてとどまり続ける」(『En attendant Godot』)、と。そして、こうして狂人としてとどまり続けた者たちが、おそらく、芸術などという不毛で、おぞましいものにとり憑かれることになるのだ。ところで、《狂気》

が芸術において果している役割とはいかなるものなのだろうか。それは、かつて《狂気と芸術》といった呼び方が多くなされてきたように、芸術と相互依存的な関係にあるのだろうか。Foucaultによれば、断じて否である。狂気は、それとはまったく逆に、芸術作品と厳しく対立するものとして、作品の不可能性そのものとして作用するのだ。「狂気は作品に対する絶対的な破壊である」²⁴⁾。ここでわれわれは、《L'écriture est de la cochonnerie.》と書いたあの Antonin Artaud, Pierre de Boisdeffre が、「彼は《作品》を残したり、ひと前に差し出したりすることはなかった。彼はただひたすら《自分の精神を示す》ことだけを望んだのである」²⁵⁾と述べている、あの Artaud を想起そう。Foucault は、この Artaud について述べる。「Artaud の狂気は、作品の間に忍び込むのではない。それはまさに《absence d'œuvre》なのだ」。あるいは、「Artaud の作品は、狂気のなかにあつて、自己自身の不在を体験する。しかし、こうした試練、こうした試練から立ち直る勇気、言語の根本的不在に向けて投げつけられるこれらすべての言葉、肉体的苦痛の及ぶこうした全空間、及び欠如をとりまく恐怖、あるいは欠如と一体化した恐怖が達するこうした全空間、これらすべてが作品そのもの、つまり作品の不在という淵に面した絶壁なのである」。こうして、すでに Beckett において見てきたような、意識的に一貫して持続されてきた試みが、ここでは狂気によって宿命的に実現されているのを理解するのである。しかし、両者とも《文学的なもの》を、文学の外で、あるいは《作品の不在》のうちに求めてきたことだけは確かなのである。²⁶⁾

— 未完 —

NOTES

- 1) G. Bataille, Le silence de Molloy, Critique, n°48, 1951, 参照。
- 2) C. Mauriac, L'alittérature contemporaine, Albin Michel, 1969, p.102.
- 3) S. Beckett, Proust and Three dialogues, John Calder, 1965, p.112.
- 4) M. Blanchot, La part du feu, Gallimard, 1949, p.26.
- 5) S. Beckett, L'Innommable, Ed. de Minuit, 1953, p.33.
- 6) Ibid. p.30.
- 7) G. Bataille, op. cit., p.388.
原文では、《fond de l'être》、これは直ちに《absence d'humanité》と言ひ換えられている。この問題はのちに本論で追求されることになる。
- 8) P. Mélése, Samuel Beckett, Seghers, 1966, p.137.

New York Times, 6 mai 1956 に載った、数少ない interview の再録。これは Beckett の創作の背景を知るための貴重な文献といえよう。

- 9) Ibid. p.137.
- 10) C. -E. Magny, Essai sur les limites de la littérature, Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp.202-3.
この部分は、Kafka 全集の日本語訳を参照しつつ、フランス語の引用箇所から訳した。
- 11) Ibid. p.204.
同上。
- 12) M. Blanchot, op. cit., p.29.
なお、この『Kafka et la littérature』と題された章は、上記の C.-E. Magny の著作との関わりのもとで書かれたものである。Blanchot の数ある Kafka 論のなかでも出色のものと思われる。
- 13) S. Beckett, L'Innommable, Ed. de Minuit, 1953. p.7.
できる限り訳をつける方針できたが、訳してしまうと原文の構成が理解できないような箇所のみあえて原文によることにした。これは冒頭にあたる部分である。Beckett は、「終りは始まりのうちにある、にもかかわらず、ひとは話し続ける」(『Fin de partie』) といっている。
- 14) Ibid. p.30.
- 15) M. Foucault, L'ordre du discours, Gallimard, 1971, pp.7-10.
Foucault は、Collège de France の就任開講講演を始めるに当り、Beckett の『L'Innommable』から有名な一節を借用しながら、これを《欲望》としての言語と名づけ、《制度》としての言語と対立させている。そして《欲望》としての言語というのは、おそらく、さまざまな典礼的言語(文学もほとんどがそれだ)から解放されて、作家によってではなく、逆に作家のなかで本能の働きでもあるかのように語り続けているあの孤独な言語を指しているのだろう。Foucault によれば、欲望としての言語とは、「話し始めるように強いられることを欲しない」言語、「始まるや否や再び《discours》の反対側に立ち戻ることを欲する」言語ということになる。「欲望は言う、『おれは、みずから進んで、《discours》のこんな危険な《ordre》のうちにとび込みたくはない。おれはそれがもっている断定的で決定的な部分とはかかわりを持ちたくない。おれは、そいつの方から、べつのものがおれの期待に応えてく

れ、またそこから真理がひとつひとつ立ちあらわれてくるような、静かで深い、無限に開かれた《transparance》として、おれのまわりをとりまいてくれることを望んでいるのだ。そうすれば、おれは、幸運な漂流物として、そいつの中を、そいつの思うままに、運ばれていけばいいのだからな。』すると制度は答える。『おまえは話し始めることを恐れる必要はない。われわれは全員ここにそろって、こうして、おまえに、《discours》が法の秩序のもとにあること、みんながずっとまえからその出現を待ちかまえていること、そいつに栄誉を与えはするが、そいつを武装解除することになるような、ひとつの場がすでに設けられていること、そして、万が一、そいつがなにがしかの力をもつようなことがあれば、その力はまさしくわれわれの、そしてひとえにわれわれだけのおかげによるものであることを会得させているのだ。』

- 16) S. Beckett, Proust and Three dialogues, p.79.
原文はイタリア語。Beckett自身による引用。白水社発行の日本語訳（訳者は棚沢雅子）によると、イタリアの批評家、F. De Sanctis（1817－83）の言葉であるという。
- 17) S. Beckett & others, Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress, Faber & Faber, 1961, p.14.
- 18) M. Blanchot, Le livre à venir, Gallimard, 1959, p.244.
- 19) Ibid. p.244.
- 20) S. Beckett, Proust and Three dialogues, 以下、特にことわりがない限り、すべてこの書物による。なお、この部分の引用は、Georges Duthuitとのあいだに行なわれた『Three dialogues』からとられたものである。ここでBeckettはTal Coat, Masson, Bram Van Veldeといった三人の画家について語っている。訳はおおむね白水社版（訳者高橋康也）による。
- 21) S. Beckett & others, Our Exagmination..., p.14.
- 22) S. Beckett, NO'S KNIFE Collected Shorter Prose 1945－1966, Calder & Boyars, 1967.
- 23) S. Beckett, L'Innommable, p.196.
- 24) M. Foucault, Histoire de la folie, U.G.E. Coll. 10/18 , pp.301－302.
以下の引用はすべてこの書物による。
- 25) Pierre de Boisdeffre, Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe, Plon, 1973, p.52.

- 26) この序論は全体でⅣ章となるものであるが、ここでは都合によりそのⅠ章からⅢ章までをおさめた。